

Michalina Kmiecik

Porządkowanie awangardy

Słowa klucze: awangarda, modernizm, typologia

Key words: avant-garde, modernism, typology

Abstract

A NEW TYPOLOGY OF THE AVANT-GARDE – AN OUTLINE

The article is an attempt at formulating a new typology of the avant-garde in its different modes of functioning. The starting point is the assumption that experimental art at the beginning of the twentieth century was first and foremost the answer to socio-cultural changes and the resultant crisis of representation. Four types of attitude are proposed: the socio-affirmative one constitutes an apotheosis of the crisis, which becomes a springboard for the emergence of a new cultural era. Representatives of this stance believe in the possibility of creating entirely new means of expression or conventions and embrace the ideology of progress. The decadent type is a continuation of the Adornian aestheticism; it is characterized by melancholy and the awareness of the impossibility of overcoming the crisis, which often takes on a form of controlled chaos and tragic tomfoolery. The surrealist type tries to create an alternative reality for art, which would liberate it from its cognitive limitations. Finally, the aesthetic-religious type is characterized by the experience of past aesthetics, where the need for beauty is notoriously undermined by the awareness that the means of representation have worn out and the truth is hidden. It is often expressed by yearning after an ineffable *sacred*, which is not so much lost as eternally ungraspable, hidden and absent.

Awangardę opisywano już z bardzo wielu punktów widzenia. Próbowano definiować ją przez pryzmat kategorii pozytywnych, takich jak rozwój, postęp, nowatorstwo. Do każdej charakterystyki wkładał się jednak zawsze żywioł negatywności: najważniejszymi wskazywanymi właściwościami pozostawały

bunt przeciwko przeszłości i obrazoburcze zerwanie z tradycją. Tego rodzaju ujęcie, reprezentowane przez większość badaczy – od Guillermo de Torre po Ryszarda W. Kluszczyńskiego¹ – zostało częściowo przełamane w *Teorii estetycznej* Theodora W. Adorno, w której niemiecki filozof definiuje na nowo samo zjawisko artystycznej negatywności i pokazuje, że ta właściwość awangardy wynika z głębokiej refleksji nad kryzysem reprezentacji, nękającym sztukę europejską już w II połowie XIX wieku. Autonomizacja sztuki, jej absolutne zwrócenie się ku sobie i oderwanie od praktyki miały być dla Adorna wyrazem melancholijnego przeświadczenia, iż każde przedstawienie musi pozostać pozorne i z zasady kłamliwe w stosunku do rzeczywistości. Dzieło czyste zaś, dążące do swego rodzaju artystycznej totalności, stawało się coraz mniej wiarygodne w czasach postępującej racjonalizacji i modernizacji. Całościowość artefaktu stała w sprzeczności z fragmentaryzacją nowoczesnego doświadczenia i musiała zostać rozbita przez przedstawicieli nowej sztuki oraz ich następców.

Jeśli więc chcemy opisać awangardę z punktu widzenia kryzysu i będącej jego konsekwencją estetyki negatywnej, musimy przede wszystkim zastanowić się, jakie możliwe odpowiedzi na sytuację wyczerpania (zarówno społeczno-kulturowego, jak i estetycznego) udaje się sformułować w obrębie teorii i praktyki nowej sztuki. Kryzysowość ujawnia się nie tylko na poziomie estetycznej dewaluacji pewnych środków wyrazu artystycznego – jest również odrzuceniem istniejących formuł społecznych i politycznych, wiąże się z zaangażowaniem po stronie *Lebenspraxis*. Kryterium wyróżniania poszczególnych typów musi więc sytuować się zarówno na planie estetycznym (rozwiązań formalnych), jak i społeczno-kulturowym (wyznawanej ideologii, postulatów politycznych, działalności pozaartystycznej). Idąc tropem wyznaczonym przez Stefana Morawskiego, należy te dwie płaszczyzny zawsze traktować komplementarnie – jako wzajemnie się uzupełniające, a wręcz warunkujące².

Każdy ze wskazanych wariantów powinno się też postrzegać jako reakcję na zaistniały stan rzeczy, stąd propozycja nazwania typów *postawami* czy też *odpowiedziami*. Konfrontują się one przede wszystkim ze zmianami cywilizacyjnymi oraz rozwojem nauki, które znacząco wpływają na nowy obraz człowieka i świata: odkrycia Freuda, Einsteina czy geometrii nieeuklidesowej sprawiają, że ani rzeczywistość, ani jednostka nie jawią się już jako spójne całości, a ich jednolita tożsamość ulega rozbiciu. Problemem staje się

¹ Zob. m.in. G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid 1965, M. Porębski, *Tradycje i awangardy* [w:] *idem, Sztuka a informacja*, Kraków 1986, S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)* [w:] *idem, Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, R.W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, M. Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, M. Szabolcsi, *Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism: Questions and Suggestions*, „New Literary History” 1971, nr 1.

² Por. S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)* [w:] *idem, Na zakręcie...*, s. 249–250.

też powszechna sekularyzacja, niechęć nowoczesności wobec doświadczeń duchowo-religijnych, a także brak adekwatnego, współczesnego języka do ich opisania. Postęp fascynuje i przeraża zarazem – wraz z nim pogłębia się lęk przed przyszłością i możliwością zapanowania nad własną wytwórczością. Pojawiają się również niepokoje historyczne: wybuch I wojny światowej przynosi radość i oczyszczenie, ale jednocześnie wzmacnia strach przed kolejnym kataklizmem; przybierają na sile nastroje katastroficzne związane z narodzinami totalitaryzmów. Awangarda reaguje na wszystkie te zjawiska i formułuje własne – konstruktywne bądź melancholijne – odpowiedzi. Oczywiście, w praktyce często się one na siebie nakładają i wzajemnie uzupełniają; nie są to zjawiska hermetycznie zamknięte i niepodatne na wpływy czy modyfikacje. Warto jednak podkreślić, iż celem wskazania awangardowych odpowiedzi na kryzys jest zróżnicowanie praktyk i postulatów przedstawicieli nowej sztuki oraz wykazanie, że otwierają one przed artystami różne możliwości spojrzenia na dziewiętnastowieczną tradycję i jej konsekwencje. Prześledzenie kształtowania się poszczególnych odpowiedzi na zjawisko kryzysu kultury i ich wzajemnych uwarunkowań pozwoli nakreślić mapę sztuki awangardowej, a także uchwycić bogate zależności pomiędzy nią a modernizmem. W ramach poszczególnych obszarów sąsiadują bowiem z sobą zjawiska z porządku radykalnego eksperymentatorstwa oraz twórczego poszukiwania, które niekoniecznie kładzie nacisk na rewolucyjną przemianę rzeczywistości. Warto jednak także te artystyczne manifestacje przeczytać, posługując się „awangardowym kluczem”, aby – jak sugeruje Astradur Eysteinnsson – dostrzec „charakter awangardowy, wynikający z ich nietradycyjnej struktury i radykalnego powiązania formy oraz treści dzieła sztuki”³. W ramach nowej typologii wyróżnić można cztery postawy: afirmatywno-społeczną, nadrealistyczną, dekadencją oraz estetyczno-religijną. Najważniejszym kryterium ich definiowania jest oczywiście sposób, w jaki ich przedstawiciele reagowali na zjawiska związane z kryzysem reprezentacji. Warto jednak podkreślić, iż typologia skupia się głównie wokół zagadnień epistemologicznych: istotne wydaje się przede wszystkim określenie przedmiotu poznania i stosunek do niego. Każda z odpowiedzi konstruuje bowiem na swoje potrzeby nowe rozumienie rzeczywistości, którą traktuje sceptycznie lub afirmatywnie. W zależności od tego nastawienia jej postulaty mogą mieć charakter konstruktywny (budować pozytywne rozwiązania poznawcze) lub melancholijny (skupiać się na niemożności zgłębienia rzeczywistości i utracie umiejętności jej wyrażania).

³ A. Eysteinnsson, *Awangarda jako/czy modernizm?*, przeł. D. Wojda [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 199.

Postawa afirmatywno-społeczna

W polu działań awangardowych bardzo mocno zarysowuje się orientacja, która z kryzysu sztuki czyni pozytywny punkt wyjścia do dalszego rozwoju. Można wręcz powiedzieć, że nurt afirmatywno-społeczny staje się swoistym prototypem dla myślenia o awangardzie, jej najbardziej znanym i charakterystycznym wcieleniem. W nim właśnie dochodzi do radykalnego przewartościowania przeszłości i ubóstwienia kategorii nowości. Załamanie dotychczasowych estetyk i ich wyczerpanie postrzega on bowiem jako możliwość; traktuje je jako miejsce w historii kultury, z którego rozkwita świeża jakość formalna i myślowa. Artyści związani z tym typem postrzegają siebie jako burzycieli i grabarzy starego porządku, których zadaniem jest albo ustalenie nowych zasad (przypadek konstrukttywizmu), albo wprowadzenie żywiołu bezzasadności (*casus* futuryzmu). Umiłowanie braku jakichkolwiek trwałych narzędzi i założeń zbliża myślenie afirmatywno-społeczne do dekadentckiego, jednak wciąż utrzymuje się między nimi granica, wyznaczana przez stosunek do rozprężenia norm i przez stawiane sobie cele.

Najbardziej charakterystycznymi wyrazicielami tej postawy pozostają futuryści oraz konstruktwiści. Jej echa znajdziemy jednak także w epistemologicznym nastawieniu kubizmu analitycznego, społecznym zaangażowaniu produktywizmu czy radzieckiego funkcjonalizmu, postulatcie stworzenia nowej realności rumuńskiego realizmu, zainteresowaniu współczesnością unanizmu, a także w logicznym porządku suprematyzmu czy unizmu. Oczywiście, nie wszystkie te szkoły wpisują się w całości w obszar refleksji afirmatywnej, ogólny klimat myślowy ich działalności pozostaje jednak najbardziej zbliżony do tego właśnie pola.

Nurt afirmatywno-społeczny definiuje się przede wszystkim przez *nastawienie przyszłościowe*; przeszłość istnieje w nim jedynie jako negatywny punkt odniesienia, martwy naskórek, który należy z siebie zrzucić i pogrzebać. Wszelka kryzysowość okazuje się więc łaską – umożliwia bowiem przemianę:

Potem cisza stała się bardziej nieprzenikniona. Wsłuchując się jednak w słabutki, modlitewny szmer starego kanału, w trzeszczenie kości umierających pałaców, obrosłych wilgotną zielenią, usłyszeliśmy nagle pod oknami ryk zgłodniałych samochodów.

Chodźmy, rzekłem, chodźmy przyjaciele! Ruszajmy! Nareszcie mitologia i ideały mistyczne zostały przewyciężone. Jesteśmy świadkami narodzin Centaura, a wkrótce ujrzemy lot pierwszych aniołów!... Trzeba będzie wstrząsnąć bramami życia, aby wypróbować ich zamki i zawiasy! Ruszajmy! Oto pierwsza jutrenka nad ziemią! Nie można porównać z niczym błysków czerwonego miecza, który przecina po raz pierwszy nasze tysiącletnie ciemności!...⁴

⁴ F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przeł. M. Czerwiński [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 144–145.

Futuryści nie tylko wydobywają się spod wpływu tradycji i od niej uniezależniają, ale wręcz dokonują jej negacji, by następnie podważyć jej istnienie. Śmierć zadawana odchodzącej kulturze nie łączy się dla nich ze smutkiem czy nostalgią; znajdują upojenie i radość w świadomości końca. W *Manifestie futuryzmu* mord dokonany na cyklistach jedynie podnieca Marinettiego do dalszej pracy zniszczenia:

Kiedy się podniosłem – łachman śmierdzący i brudny – spod wywróconej maszyny, poczułem jak przeszywa mi serce w rozkoszy rozżarzone żelazo radości⁵.

Impas, w jakim futuryści zastają sztukę: jej skostnienie, nieadekwatność wobec współczesności, staje się dla nich bodźcem do jej jeszcze głębszego upokorzenia i obalenia. Jednocześnie nie chcą oni tworzyć nowej tradycji i nie dążą do utrwalenia swoich własnych manifestacji. Ich celem pozostaje *efemeryczność*, nieprzywiązywanie się także do własnych osiągnięć i postulatów; absolutna nowość zdaje się jedynym fetyszem:

Najstarsi wśród nas mają trzydzieści lat: zostaje nam więc przynajmniej lat dziesięć, by dokonać naszego dzieła. Gdy będziemy mieć czterdziestkę, inni młodsi i dzielniejsi od nas niech nas wyrzucą do kosza jak niepotrzebne rękopisy. Pragniemy tego!⁶

Zadaniem sztuki przyszłości jest zaatakować to, co dziś wydaje się awangardowe, obalić to, zniszczyć i przekreślić. Twórczość nie powinna nigdy ulegać iluzji trwałości. Może zachować się w pamięci co najwyżej jako historyczny dokument, najlepiej jednak, jeśli zniknie, wyparta przez następne pokolenie.

Radykalne rozumienie postępu stanowi więc następny wyróżnik typu afirmatywnego. Postawę tę charakteryzuje wiara w możliwość nieprzerwanego rozwoju i dążenia do doskonałości. Czas jawi się jako linia prosta, po której cywilizacja zmierza ku coraz większemu zaawansowaniu. Zadaniem sztuki jest zaś nigdy nie oglądać się za siebie; tylko w ten sposób może ona tworzyć formuły naprawdę nowe, oderwane od przyzwyczajęń i naleciałości tradycji. Jej postulatem staje się niejednokrotnie wyjście poza narzucone przez kulturę dziewiętnastowieczną wyobrażenia – stąd na przykład zwrot ku sztuce nieprzedstawiającej, rozumianej jako bardziej współczesne spojrzenie na rzeczywistość:

You there!
Don't look back, always move ahead.
The world will be enriched by the innovators of painting.
Objects died yesterday. We live in an abstract spiritual creativity.
We are creators of non-objectivity.
Of colour as such,

⁵ *Ibidem*, s. 146.

⁶ *Ibidem*, s. 149.

Of tone as such⁷.

[Ty tam!

Nie oglądaj się za siebie, zawsze idź do przodu.

Świat zostanie wzbogacony przez innowatorów malarstwa.

Przedmioty umarły wczoraj. Żyjemy w abstrakcyjnej, duchowej kreatywności.

Jesteśmy twórcami bezprzedmiotowości.

Koloru jako takiego,

Odcienia jako takiego.]

Właściwie wszyscy przedstawiciele sztuki abstrakcyjnej (jak cytowany powyżej Rodchenko) zakładają, że oderwanie się od przeszłości nie jest kwestią wyboru, ale koniecznością, wynikiem rozwoju dziejów. Także konstruktywiści włączają elementy zniszczenia i kryzysu w spiralę postępu jako konieczne, a wręcz pozytywne. Tadeusz Peiper pisze:

Widziana z wysokich wież przyszłości, wojna, którą mamy poza sobą, była doniosłym wypadkiem także w dziedzinie uprawy ducha.

Niszczyła? Niszczyła. Ale każde jej niszczenie poprzedzone było gigantycznym aktem twórczym. Każda strata, przez nią wyrządzona, pochodziła z czynu, który był nabytkiem. Jej straszne maszyny śmierci były obietnicą przyszłych potężnych maszyn życia. Niszczyła twory cywilizacji środkami wyższej cywilizacji⁸.

Wojna jest wyładowaniem skumulowanego napięcia (z tego przekonania wyrasta w polskiej poezji na przykład „katastrofizm radosny” Przybosia) i pozwala zniszczyć tę formację kulturową, która nie spełnia podstawowego wymagania awangardy: nie pozostaje w „uścisku z teraźniejszością”⁹. Owo zbliżenie do współczesności kształtuje drugi człon nazwy nurtu afirmatywno-społecznego – zmusza do przyjęcia postawy zaangażowanej w tworzenie życia społeczno-politycznego. Sztuka ma związać się z produkcją (w wersji konstruktywizmu radzieckiego)¹⁰, realizować konkretne hasła polityczne i rewolucyjne (w myśl sztuki socjalistycznej)¹¹ oraz pełnić funkcje utylitarne, za-

⁷ A. Rodchenko i in., *Manifesto of Suprematists and Non-Objective Painters*, przeł. na jęz. ang. J. Gambrell [w:] *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Struckists*, red. A. Danchev, London 2011, s. 155.

⁸ T. Peiper, *Punkt wyjścia* [w:] *idem, Tędy. Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1972, s. 26.

⁹ *Ibidem*, s. 27. Analogiczną wizję wojny prezentowali rumuńscy realści; Nahum Gabo i Antoine Pevsner pisali: „Wojna i Rewolucja, te oczyszczające burze nadchodzącej epoki, postawiły nas wobec faktu dokonanego: w obliczu już powstałych, już działających nowych form życia” (N. Gabo, *Manifest realistyczny*, przeł. A. Jakimowicz [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 364).

¹⁰ O. Brik, komentując przemianę Rodcenki, pisze, że „trzeba wziąć udział w realnej pracy, wyzyskując swe zdolności tam, gdzie ich potrzeba – w przemyśle” (O. Brik, *Do przemysłu!*, przeł. Z. Klimowiczowa [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 349).

¹¹ Berlińska Rote Grappe postuluwała między innymi organizację propagandowych spotkań, wspieranie rewolucji socjalistycznej, opozycję wobec ugrupowań o charakterze narodowo-

spokajać potrzeby społeczeństwa (według koncepcji funkcjonalistycznych)¹². Czyni to także przez utożsamienie życia i sztuki, które Majakowski określał mianem „demokratyzacji sztuk”:

Malarze i pisarze winni nie zwlekając chwycić za naczynia z farbami i za pomocą pędzli, jakich wymaga ich zawód, wszędzie rozświetlać barwami, pokrywać rysunkami boki, głowy i piersi miast oraz dworców i stada mknących bez końca wagonów kolejowych.

Niech od tej chwili obywatele, przechodząc ulicami, nieustannie rozkoszują się głębią myśli wielkich współczesnych, oglądają olśniewającą barwność pięknej radości dnia dzisiejszego, niechaj wszędzie słuchają muzyki – melodii, grzmotów, poszumów – znakomitych kompozytorów.

Niechaj dla wszystkich ulica będzie świętem sztuki¹³.

Twórczość jest więc skupiona na rzeczywistości, nie interesuje się raczej życiem duchowym, a już z pewnością nie dotyczy spraw nierzeczywistych, nadprzyrodzonych, irracjonalnych. Jej nastawienie wobec człowieka i jego wytworów pozostaje biologiczne, fizjologiczne (futuryzm) lub czysto racjonalistyczne (puryzm, konstruktywizm). Miarą poznania zawsze jest człowiek i to jego perspektywa staje się najważniejszą oraz jedynie dostępną:

Świat ujawnia się człowiekowi tylko w aspekcie ludzkim, tzn. sprawia wrażenie, jak gdyby podlegał prawom nadanym mu przez człowieka; kiedy człowiek tworzy dzieło sztuki, czuje się w swym działaniu jak „bóg”¹⁴.

socjalistycznym, wsparcie w produkcji ulotek, plakatów i gazetek propagandowych czy edukację ideologiczną. Por. The Red Group, *Manifesto*, przeł. na jęz. ang. M. Kay Flavell [w:] *100 Artists'...*, s. 240.

¹² Utylitaryzm wiąże się z narodzinami wizerunku artysty budowniczego, który stanowi podstawowe wyobrażenie sztuki konstruktywistycznej oraz funkcjonalnej. Jego zadania formułował między innymi Walter Gropius: „Artists, let us at last break down the walls erected by our deforming academic training between the ‘arts’ and all of us become builders again!” [Artyści, zburzmy w końcu ściany wzniesione pomiędzy sztukami przez deformujące nas wykształcenie akademickie i stańmy się znów wszyscy budowniczymi!] (W. Gropius, *What is Architecture?*, przeł. na jęz. ang. M. Bullock [w:] *100 Artists'...*, s. 161). Konstruktywizm dążył też do wniknięcia w życie zwykłego proletariusza i zrozumienie jego potrzeb. Peiper pisał: „**Jeszcze poezja żywi się człowiekiem, to jakżeż może pozostać z dala od spraw, które stanowią większość dnia większości ludzi.** Byłoby to śpiączką wrażliwości, tępotą oka lub niemocą” (T. Peiper, *Sztuka a proletariat* [w:] *idem, Tędy...*, s. 133).

¹³ W. Majakowski, W. Kamiński, D. Burluk, *Dekret nr 1. O demokratyzacji sztuk (literatura parkanowa i malarstwo uliczne)* [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 344. Analogiczne postulaty znajdziemy również u polskich futurystów, którzy zachęcają do urządzania „poezokoncertów” i wyjścia artystów na ulice: „Latające poezokoncerty i koncerty w poćgach, tramwajach, jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domów, itd. itd. itd o każdej pozie dnia i nocy” (B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natchmiastowej futurystyki życia* [w:] *Antologia polskiego futurystyki i nowej sztuki*, BN I 230, wstęp i oprac. Z. Jaroński, Wrocław 1978, s. 11).

¹⁴ Le Corbusier, *Puryzm*, przeł. E. Grabska [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 242.

Sztuka może więc być logiczną konsekwencją jego działań lub instynktowną realizacją popędów. Z tego rozróżnienia rodzą się dwie poetyki nurtu afirmatywno-społecznego: skoncentrowana na logice i konstrukcji (charakterystyczna dla sztuki funkcjonalnej, konstruktywnej, abstrakcyjnej, a także kubistycznej wielości perspektyw) oraz na futurystycznych „słowach na wolności”. Pierwsza z nich zakłada możliwość panowania nad percepcją oraz nad samym dziełem – pozostaje ono wypadkową zamierzeń artysty i sytuacji społeczno-kulturowej. Druga natomiast opiera się raczej na imperatywach biologicznych. Twórca podporządkowuje się instynktownym porywom, pracuje nad uwolnieniem artefaktu spod panowania utrwalonych schematów i struktur. Tendencja ta niesie z sobą potencjał negatywny i może zbliżać się ku żywiołowi dadaistycznemu (bliższemu z pewnością obszarowi dekadenskiemu), jednak jej wymiar poznawczy jest pozytywny: poznanie intuicyjne i skupienie na cielesności służy przede wszystkim lepszej percepcji rzeczywistości, jej faktycznemu doświadczeniu. Nie podważa ono możliwości współlistnienia ze światem, ale go afirmatywnie potwierdza.

Postawa nadrealistyczna

Afirmatywność stanowi też jedną z najważniejszych właściwości postawy nadrealistycznej. Cechą odróżniającą ją od wcześniej opisywanego nurtu jest jednak powołanie do istnienia nowej rzeczywistości, będącej konglomeratem świata realnego – dostępnego w codziennym doświadczeniu – ze światem nierealnym – ukrytym w podświadomości i niedostępnym zmysłowo. Ich połączenie daje podmiotowi możliwość obcowania z nadrealnością: wymykającą się zmysłom, poznawalną dzięki snom czy zapisom stanów nieświadomości.

Ten typ manifestuje się głównie w twórczości surrealistów oraz grup inspirujących się ich praktykami: czeskich poetystów, serbskich hipnistów czy presurrealistów, a także wielu artystów rumuńskich, skupionych wokół czasopism „Unu”, „Suprerealismus” czy „Punct”. Echa analogicznego nastawienia odnaleźć można także w polskiej teorii „wyobraźni stwarzającej” Jana Brzękowskiego czy twórczości poetyckiej Adama Ważyka. Imagistyczna koncepcja przepływających obrazów¹⁵ wiąże się niewątpliwie z nadrealistyczną poetyką jukstapozycji i automatyzmem – jednak estetyzująca

¹⁵ Por. z rozważaniami Eliota z przedmowy do *Anabazy* Saint-Johna Perse’a: „The reader has to allow the images to fall into his memory successively without questioning the reasonableness of each at the moment; so that, at the end, a total effect is produced” [„Czytelnik musi pozwolić obrazom napływać sukcesywnie do swojej pamięci bez kwestionowania zasadności każdego z nich w danym momencie; w ten sposób, na koniec, wytwarza się efekt całościowy”] (cyt. za: N. Zach, *Imagism and Vorticism* [w:] *Modernism 1980–1930*, red. M. Bradbury, J. McFarlane, London 1987, s. 236).

postawa koła Hulme'owsko-Poundowskiego oraz ich potrzeba racjonalnego wyjaśnienia kreowania obrazu zbliża tę grupę raczej do nurtu estetyczno-religijnego.

Postawa nadrealistyczna kładzie nacisk przede wszystkim na sformułowanie teorii nadrealności. André Breton pisze o niej:

[...] można się spodziewać, że tajemnice, które nimi nie są, ustąpią miejsca wielkiej Tajemnicy. Wierzę w to, że te dwa na pozór przeciwstawne sobie stany, jak sen i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność, jeśli to można tak nazwać. Wyruszę na jej zdobycie, pewien, że jej nie osiągnę, ale tak mało myślę o swojej śmierci, że jednak po trosze liczę na radość tego osiągnięcia¹⁶.

Projektowana przez niego nadrzeczywistość jest więc nie tyle przeciwieństwem rzeczywistości, ile jej ulepszeniem, wzbogaceniem. Bez „sennego komponentu” świat wydaje się bowiem jałowy, pozbawiony sensu i głębi – staje się więzieniem. Breton i surrealiści dążą więc do wyzwolenia człowieka. Wolność, podobnie jak w paradygmacie afirmatywno-społecznym, staje się przedmiotem uwielbienia; o nią właśnie musi walczyć współczesny artysta. Manifestuje się ona z jednej strony poprzez zbliżenie do nadrealności¹⁷, z drugiej zaś w przestrzeni czysto artystycznej: w poetyce wolnych skojarzeń, jukstapozycji, *écriture automatique* oraz dowartościowaniu „złego smaku”¹⁸ – wszelkiego rodzaju kiczu czy sztuki masowej. Te działania awangardowe (niekoniecznie związane z surrealizmem), które postulują zniesienie granicy między sztuką wysoką i niską lub też dążą do włączenia w obręb artystycznej manifestacji fragmentów życia nowoczesnego (kolaż, montaż), także można uznać za reprezentację nadrealistycznego lub afirmatywnego rozumienia wolności.

O ile jednak typ afirmatywny docenia rzeczywistość i uważa ją za jedyny przedmiot wart podjęcia aktu twórczego (wystarczy przypomnieć deklarację „przewyciężenia ideałów mistycznych” Marinettiego), o tyle nadrealistyczny dokonuje swoistej krytyki rzeczywistości. Breton odnotowuje, że realizm „łączy w sobie przeciętność, nienawiść i płytką pewność siebie”, on sam zaś czuje do niego jedynie obrzydzenie¹⁹. Głosi natomiast pochwałę cudowności i próbuje

[...] rozprawić się z pokutującą u wielu ludzi nienawiścią do cudowności, z ich przekonaniem, że to rzecz warta śmiechu. Zakończmy na tym; cudowność jest

¹⁶ A. Breton, *Manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, przeł. i oprac. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 66.

¹⁷ Por. z zakończeniem *Deklaracji biura poszukiwań surrealistycznych*: „Surrealizm nie jest formą poetycką. Jest to krzyk ducha, który obraca się ku sobie, zdecydowany skruszyć swe pęta, i to w razie potrzeby materialnymi młotami” (*Surrealizm...*, s. 109).

¹⁸ Breton pisał wręcz o sobie: „dobry smak był dla mnie zawsze wyraźną skazą. Staram się prześcignąć wszystkich, jeśli idzie o zły smak naszej epoki” (*ibidem*, s. 69).

¹⁹ *Ibidem*, s. 58.

zawsze piękna, wszystko jedno jaka cudowność, nie ma cudowności, która by nie była piękna²⁰.

Awangardziści nie tylko zwracają się ku przestrzeniom snu, ale poszukują niezwykłości we wszystkich przejawach życia; stąd być może bierze się surrealistyczna koncepcja obrazu jako „zbliżenia dwóch [...] oddalonych od siebie elementów rzeczywistości”²¹ oraz przekonanie, że należy próbować dostrzec aktywność nadrealności nawet w codzienności. Aby to zrobić, trzeba „zamknąć oczy”, zwrócić się ku intuicji:

Drzewo obładowane mięsem wyrastające między płytami trotuaru jest czymś nadnaturalnym tylko w naszych zdumionych oczach, ale trzeba, aby nadszedł czas zamkniętych oczu²².

Żeby doświadczyć nadrzeczywistości trzeba odrzucić logikę i skupić się na emocjonalnym poznaniu świata; nie wystarczy zwrot ku zmysłowości, gdyż także ona przynosi jego fałszywy obraz. Dla Bretona podstawę stanowi uczucie: „Kiedy się przestaje czuć, trzeba zamilknąć”²³ – pisze w *Manifestie surrealizmu*. To, co pozwala zbadać logika, jest dla teoretyka jedynie cieniem prawdy, jej istota wymaga bowiem ujęcia dużo bardziej nienormatywnego, wyzwolonego spod panowania konwencji.

Bardzo mocno podkreślany intuicyjizm i skierowanie uwagi na podświadomość stanowi najbardziej charakterystyczny rys tej postawy. Wiąże się on też ze swoistym antypraktycyzmem – nie chodzi o odnalezienie miejsca w społeczeństwie i racjonalną walkę o swoje prawo do wolności, ale o negację tego rodzaju aktywności. Jeśli nadrealiści angażują się w sprawy polityczne (a czynią to niesłuchanie często i chętnie), to ich zaangażowanie polega zwykle na powtarzaniu rewolucyjnych haseł bez wnikliwego ich prze studiowania. Interesuje ich raczej rewolucja jako idea, która nie musi prowadzić do żadnych konkretnych rozwiązań. Nie walczą o faktyczną zmianę sytuacji społeczno-politycznej, ale utożsamiają się z walką jako taką. Mimo iż Breton deklaruje: „Poeta przyszłości pokona przygnębiającą ideę nieodwołalnego rozziwu między działaniem a marzeniem”²⁴, tak naprawdę nie realizuje tych słów poprzez aktywność na rzecz ogółu. Zaangażowanie polega raczej na stworzeniu grupy współdziałających artystów, skupionych na odkrywaniu własnej podmiotowości: surrealiści dążą do zgłębienia esencji „ja”, a nie do zakotwiczenia go we wspólnotę. Każdy z nich (mimo że postulują grupowość) działa na rzecz indywidualnego rozwoju. Wielokrotnie podkreśla

²⁰ *Ibidem*, s. 67.

²¹ Definicję Pierre’a Reverdy’ego cytuje Breton w manifestie z 1924 roku: *ibidem*, s. 73.

²² J.A. Boiffard, P. Eluard, R. Vitrac, *Artykuł wstępny* („Rewolucja surrealistyczna” Nr 1, 1 grudnia 1924) [w:] *Surrealizm...*, s. 104.

²³ A. Breton, *Manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm...*, s. 60.

²⁴ *Idem*, *Funkcja poety* [w:] *Surrealizm...*, s. 149.

się zmierzanie ku „głębi siebie”²⁵, szukanie siebie²⁶. Nadrealność otwiera się więc raczej przed jednostką, a nie przed całą społecznością; zaangażowanie stanowi zaś próbę przystosowania się do wymagań chwili i jest gestem o charakterze propagandowym.

Skrajna indywidualizacja oraz swego rodzaju „fasadowość” niektórych postulatów artystów działających w obszarze wpływów nadrealistycznych skłaniają do postawienia tezy o eskapizmie tych twórców. Breton wprost przyznaje się do chęci ucieczki przed otaczającą go rzeczywistością i schronienia się w krainie dzieciństwa²⁷. Sam koncept stworzenia sobie świata poza realnością, który stanie się mitycznym miejscem wyzwolenia, jest w swej istocie eskapistyczny. Postulaty niczym nie ograniczonego poznania oraz nonkonformizmu społecznego także wydają się utopijne. Nadrealizm w tym przypomina postawę afirmatywno-społeczną, że – zamiast próbować zmierzyć się z zagadnieniem kryzysu – oddala się od niego i zapomina o jego istnieniu. Zamykając się na realne problemy jawy i skupiając na poszukiwaniu prawdziwej tożsamości w głębi umysłu czy podświadomości, odgradza się od sytuacji, w jakiej znajduje się europejska kultura. W odpowiedzi na wyczerpanie możliwości reprezentacji próbuje przywrócić automatyzm, udowodnić, że niezapśredniczone poznanie istnieje i może zostać osiągnięte. Wiara w powrót do korzeni ludzkiego doświadczenia oraz w zdolność człowieka do odkrycia prawdy (będąca zresztą niezbyt wnikliwą interpretacją myśli Freudowskiej) pozwala wpisać tę awangardową odpowiedź w porządek bezwarunkowej afirmacji i umieścić ją w kręgu wyobrażeń skrajnie utopijnych.

Postawa dekadencja

Określenie „dekadencki” kojarzy się przede wszystkim ze sztuką schyłku XIX wieku i może wydawać się mylące w kontekście awangardy. Używam go tutaj jednak w znaczeniu, jakie nadali mu Matei Calinescu oraz Theodor W. Adorno: w dialektycznym sprzężeniu z pojęciem postępu. Calinescu nie odnosi go do konkretnego momentu w dziejach, ale traktuje jako stałą zasadę, która je organizuje:

[...] fakt postępu nie zostaje zanegowany, ale coraz większa liczba ludzi doświadcza jego *skutków*, wraz z bolesnym poczuciem straty i alienacji. Jeszcze raz, postęp *jest* dekadencją i dekadencja *jest* postępem²⁸.

²⁵ Idem, *Manifest surrealizmu* [w:] *Surrealism...*, s. 57.

²⁶ *Ibidem*, s. 61.

²⁷ Por. *ibidem*, s. 55–56.

²⁸ M. Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, s. 156.

Rumuński badacz zauważa, że postęp warunkuje pojawienie się nastrojów dekadencjonalnych, właściwie je wywołuje. Rozwój cywilizacyjny i artystyczny musi bowiem doprowadzić do punktu, w którym człowiek styka się z poczuciem wyczerpania oraz niemożności osiągnięcia czegoś nowego. Stare środki wydają się już zużyte, nowatorskie rozwiązania zaś jeszcze się nie pojawiły. Dochodzi więc do przesilenia: świat ulega swoistemu wypaczeniu, dociera niejako do swoich granic i je przekracza. Zjawisko to faktycznie można zaobserwować w momentach przełomowych: mówi się więc o dekadencji bizantyjskiej, libertyńskiej, modernistycznej czy kampanijnej. Warto jednak podkreślić, że Calinescu postrzega dekadencję jako sztukę, która odpowiada na sytuację wyczerpania. Jest buntem przeciwko stagnacji, polegającym nie na podejmowaniu beznadziejnych prób walki z nią, ale na pograżeniu się w świadomości, że wygrana pozostaje niemożliwa. Zdaje sobie sprawę z tego, że postęp także jest dekadencjonalny, że każda zmiana doprowadzi do tego samego stanu: przesytu i marazmu.

Adorno uzupełnia tę wizję, podkreślając głębię świadomości dekadentów, którzy wpisują się w pełni w nurt myślenia negatywnego. U Calinescu znajdziemy następujący opis koncepcji niemieckiego filozofa:

[...] dekadencja nie jawi się już jako trująca manifestacja „burżuazyjnej ideologii”, ale – przeciwnie – jako reakcja na nią i – co więcej – jako głęboka i autentyczna świadomość kryzysu, dla którego nie można znaleźć łatwego (ani nawet trudnego) rozwiązania²⁹.

Postawa dekadencjonalna z góry zakłada więc niemożność wyjścia z kryzysu, w którym znajduje się sztuka współczesna, i wszelkie próby jego przezwyciężenia postrzega jako utopijne. Jej nastawienie wobec przeszłości należy więc określić jako melancholijne. Tradycja zostaje odrzucona nie tyle jako zdezaktualizowana, ile jako niemożliwa, bezpowrotnie utracona. Calinescu pisze, komentując Adorna, że dekadencja jest „kulturą negacji” (*culture of negation*) i zbliża się do twórczości eksperymentalnej³⁰. Takie jej rozumienie pozwala więc oświecić na nowo niektóre zjawiska właściwe dla działań awangardowych – przede wszystkim dadaizm, niemiecki ekspresjonizm, katastrofizm, a także pisarstwo Franza Kafki, Witkacego, Roberta Musila czy muzykę Albana Berga.

Potencjał negatywny, tak mocno podkreślany przez Adorna, staje się najważniejszym wyznacznikiem nurtu dekadencjonalnego. Wyraża się w podkreślaniu, że „wszystko jest niczym” – jego strategia to ciągłe zaprzeczanie i negowanie rzeczywistości, sztuki, arcyzmu. Świat dekadencjonalny pozbawiony zostaje wszelkiej pozytywności i koncentruje się jedynie na „nicowaniu” samego siebie:

²⁹ *Ibidem*, s. 210–211.

³⁰ *Ibidem*.

Żadnych malarzy, żadnych pisarzy, żadnych muzyków, żadnych rzeźbiarzy, żadnych religii, żadnych republikanów, żadnych rojalistów, żadnych imperialistów, żadnych anarchistów, żadnych socjalistów, żadnych Bolszewików, żadnych polityków, żadnych proletariuszy, żadnych demokratów, żadnej burżuazji, żadnych arystokratów, żadnych armii, żadnej policji, żadnych ojczyzn, dość tych idiotyzmów, niczego więcej nic, *nic, nic, nic*.³¹

Dotychczasowe wartości, normy oraz podziały zaczynają zanikać; zamiast nich nie tworzy się jednak nowych definicji, ale podważa samą zasadę definiowania. Ostatecznie awangardowi dekadenci niejednokrotnie dochodzą do przekonania, iż „Nigdy niczego nie było”³² – jak pisał Philippe Soupault. Podważeniu ulega więc również samo zjawisko manifestowania poglądów: teksty o charakterze programowym przestają być ważne (jak w przypadku Kafki czy Musila, u których metarefleksja wpleciona zostaje w dzieła artystyczne) lub celowo podkreśla się absurdalność ich tworzenia. U wielu dadaistów znajdziemy deklaracje bezsensowności pisania:

Piszę manifest, ponieważ nie mam nic do powiedzenia³³.

Piszę manifest i nie chcę niczego, choć mówię pewne rzeczy i z zasady jestem przeciwny manifestom, tak jak jestem przeciwny zasadom [...]. Piszę ten manifest, by pokazać ludziom, że mogą wykonywać sprzeczne działania na jednym oddechu; jestem przeciwny działaniu; dla ciągłego sprzeciwu, a także dla zgody, nie jestem za ani przeciw i niczego nie wyjaśniam, bo nienawidzę zdrowego rozsądku³⁴.

Tzara podkreśla charakterystyczną dla tej postawy paradoksalność czy absurdalność. Przybiera ona oczywiście bardzo różne postaci: odnajdziemy ją w dusznej atmosferze nielogicznych konstrukcji Kafki, Witkacowskiej koncepcji purnonsensu, a także w uwielbieniu sprzeczności przez przedstawicieli ruchu dada. Bunt przeciwko zdrowemu rozsądkowi oraz konwencji nie ma jednak wymiaru pozytywnego, jak w postawie afirmatywno-społecznej, choć z pewnością stanowi pewien łącznik między tymi dwoma nurtami. W wydaniu dekadencjum przybiera on często postać tragicznej błazenady, która nie prowadzi do rozwoju i nie ma na celu wzbogacenia ludzkiego doświadczenia czy dowartościowania jego wcześniej marginalizowanych obszarów, ale ukazanie przypadkowości życia oraz jego bezsensowności. Dadaści deklarują, że ich ruch nic nie znaczy, a oni sami nie próbują

³¹ T. Tzara i in., *Twenty-Three Manifestos of the Dada Movement* [w:] *100 Artists'...*, s. 167.

³² *Ibidem*, s. 185.

³³ *Ibidem*, s. 173. Tego rodzaju deklaracje przetrwają także w sztuce konceptualnej; negacja sensu stanie się tam punktem wyjścia do zgłębiania innych znaczeń, tkwiących w milczeniu. Przykładem kontynuacji dadaistycznych negacji może być 4'33" Johna Cage'a, którego program jest trawestacją cytowanego stwierdzenia Soupaulta: „Poezja to nie mieć nic do powiedzenia i mówić to” (J. Cage, *Wstęp do „Tematów i wariacji”*, przeł. J. Jarniewicz [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, oprac. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 287).

³⁴ T. Tzara, *Dada Manifesto*, przeł. na jęz. ang. R. Manheim [w:] *100 Artists'...*, s. 137.

niczego zrozumieć³⁵, stąd ich przekonanie o dewaluacji twórczości: każdy może być artystą, wszystko może stać się dziełem. Sztuka musi przekroczyć swoje granice i wejść w domenę życia; ruchów artystycznych nie należy zaś traktować jako odrębnej dziedziny działalności, która zasługuje na specjalne przywileje czy szacunek. Skoro nie ma obiektywnej prawdy i wszelkie sądy zależą od indywidualnej perspektywy (z czym zgadzają się zarówno dadaiści, jak i ekspresjoniści czy katastrofiści), należy porzucić przekonanie o paralelnej funkcji sztuki i zrównać ją z doświadczaną rzeczywistością. O ile jednak dada z relatywizmu wyciąga wniosek o konieczności sceptycznego stosunku do wszelkiej nadrzeczywistości, ekspresjonizm – przeciwnie – zaczyna podważać sens realności zastanej. Łączy je samo stanowisko: kwestionowanie pewnego porządku, które niekoniecznie prowadzi do odkrycia porządku nowego.

Wszeghogniający sceptycyzm zmierza do wykształcenia charakterystycznej, dekadencckiej estetyki. Dąży się do zniesienia sztuki opartej na zasadzie piękna, dowartościowuje brzydotę oraz brak logiki czy harmonii. Ekspresjonistyczne umiłowanie nadmiaru, przesady, a także – szczególnie znamienne dla niemieckich malarzy i poetów – ujęcie brutalistyczne, stają się znakiem rozpoznawczym awangardowej „antyestetyki”. Jej drugie oblicze kształtuje dadaistyczna negacja sztuki jako takiej. Artyści twierdzą, iż Dada jest „stanem umysłu”³⁶, negują postawę estetyzującą i dążą do stopienia dzieła z rzeczywistością:

Wiersz bruitystyczny

przedstawia tramwaj takim, jakim jest, istotę tramwaju wraz z poziewaniem rentiera Schulze i zgrzytem hamulców³⁷.

Skutkiem tych działań jest również estetyka karnawałowa: absurdalny dowcip staje się elementem składowym dzieła, a niejednokrotnie jego jedyną właściwością. Sztukę zaczyna się tworzyć jedynie w celach humorystyczno-towarzyskich. Dadaistyczny śmiech pozostaje jednak zawsze podszyty pewnego rodzaju tragiczną świadomością. Artyści degradują w ten sposób bezużyteczną sztukę do roli rozrywki, udowadniają jej jałowość i odbierają jej resztki powagi. Ich śmiech unieważnia wszystko, sprowadza do absurdu każdy aspekt ludzkiego życia, ośmiesza je jako ogołocone z sensu – w swojej istocie stanowi rewers ekspresjonistyczno-katastroficznego trwogi istnienia.

³⁵ Por. z manifestem Francisca Picabii: „As for Dada, it means nothing, nothing, nothing. It makes the public say ‘We understand nothing, nothing, nothing.’ [Jeśli chodzi o Dada, to nie znaczy ono nic, nic, nic. Przyznaje się publicznie: Nie rozumiemy niczego, niczego, niczego.] (F. Picabia, *Dada Manifesto*, przeł. na jęz. ang. M. Owoó [w:] *100 Artists* ‘..., s. 163).

³⁶ T. Tzara i in., *Twenty-Three*..., s. 183.

³⁷ T. Tzara i in., *Manifest dadaistyczny*, przeł. Z. Klimowiczowa [w:] *Artyści o sztuce*..., s. 320.

Kończąc, warto podkreślić, że nurt dekadencji właściwie jako jedyny stara się być programowo apolityczny. Manifesty dadaistyczne pokazują, że zaangażowanie zostaje potraktowane tak, jak właściwie każda inna prze-myślana działalność: jako niepotrzebne i bezproduktywne. Nurt ten pozostaje zasadniczo aspołeczny, skupiony wokół indywidualnych potrzeb jednostki. Wystąpienia o charakterze politycznym mają zaś charakter zabawowy. Jako przykład niech posłuży quasi-komunistyczny manifest berlińskich dadaistów, w którym nawołują oni między innymi do proklamowania powszechnego bezrobocia³⁸. Tego rodzaju działania miały być raczej kpina z zaangażowania i pokazywać, iż faktyczna aktywność jest w swej istocie niemożliwa, gdyż nie doprowadzi nigdy do zmiany społecznej kondycji. Człowiek jest bowiem skazany na istnienie w stanie kryzysu: nie może go przewyciężyć ani przed nim uciec. W myśl postawy dekadencjonalnej kryzysowość jest jego jedyną realnością.

Postawa estetyczno-religijna

Ostatnia z zaproponowanych postaw sytuuje się na antypodach typu autote-licznego wskazanego przez Stefana Morawskiego³⁹. Jej pierwszy, estetyczny, człon przywodzi bowiem na myśl postawę artystowską, skupioną wokół konceptów sztuki czystej. Błędem byłoby jednak stawianie znaku równości pomiędzy estetyzmem i autonomią. Artyści, których można przyporządkować do tego nurtu, postrzegają bowiem sztukę jako reakcję na współczesność. Paul Klee pisze w *Dziennikach*:

Im bardziej okropny jest ten świat (jak właśnie teraz), tym bardziej abstrakcyjna jest sztuka, podczas gdy świat szczęśliwy rodzi sztukę związaną z ziemią⁴⁰.

Estetyzm stanowi odpowiedź na smutne wezwanie swojego czasu: dostrzega impas, w którym znalazła się kultura, zdaje sobie sprawę z kryzysu reprezentacji i próbuje odnaleźć drogę wyjścia z tej sytuacji. Nie pogrąża się w Poggiolowskim momencie nihilistycznym⁴¹ (jak czynią to artyści z obszaru wpływów dekadencjonalnych), ale poszukuje nowych form wyrazu dla świata wy-czerpania – świata, który się rozpada.

Przedstawiciele tego nurtu nie należy raczej poszukiwać wśród awangardowych szkół, ale pośród artystów tworzących poza nimi. Pewien wpływ opisywanego obszaru odnajdziemy w działalności angielskich i amerykańskich

³⁸ Por. R. Huelsenbeck, R. Hausmann, *What Is Dadaism and What Does It Want in Germany?* [w:] *100 Artists'...*, s. 157–158.

³⁹ Por. S. Morawski, *Awangarda artystyczna...*, s. 261–262.

⁴⁰ P. Klee, *Z „Dzienników”*, przeł. J. Maurin-Białostocka [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 292.

⁴¹ Por. R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, przeł. G. Fitzgerald, Cambridge–London 1968, s. 61–65.

imagistów oraz ich późniejszych naśladowców (takich jak Wallace Stevens czy Marianne Moore) czy w estetyzującej krytyce współczesności Thomasa Stearnsa Eliota. Najważniejsi twórcy z nim związani to jednak ci, u których element estetyczny był sprzężony z religijno-duchowym: Rainer Maria Rilke, Wassily Kandinsky, Paul Klee, William Butler Yeats, Arnold Schönberg oraz Anton Webern. Postawa ta wydaje się również jedną z najbardziej trwałych: jej przywiązanie do negatywnych rozwiązań estetycznych oraz dykcji milczącej przetrwało w twórczości neoawangardowej i późnomodernistycznej Paula Celana, Samuela Becketta czy Johna Cage’a.

Zwrot ku estetyzmowi nie jest tutaj ucieczką przed rzeczywistością i próbą proklamowania teorii sztuki absolutnie autonomicznej, oderwanej od zewnętrzności. Jego cel to poszukiwanie prawdy o rozczłonkowanym i niemożliwym do ponownego scalenia świecie, w którym sens został zakwestionowany. Odkrycia formalne nie służą tylko rozwojowi rzemiosła, ale – umożliwiają poznanie:

Gdy przebrnąłem zwycięsko przez sprawy formalne, mogłem się nawet stać na nowo ilustratorem idei. I wtedy nie było już dla mnie sztuki abstrakcyjnej. Pozostało tylko abstrahowanie od tego, co przemija. Przedmiotem był świat, chociaż nie ten widzialny⁴².

Malarze z kręgu abstrakcyjnego ekspresjonizmu (Klee, Kandinsky) podkreślają pozaartystyczne znaczenie plastyki – jej związek z kosmosem, duchowością, ludzkim doświadczeniem. Abstrakcja wynika właśnie z obserwacji rzeczywistości i stanowi próbę przeniesienia jej na wyższy poziom ogólności. Służy nie tyle zniesieniu codzienności (gdyż ona – według słów Klee – „nieuchronnie powróci”⁴³), ile raczej oderwaniu się od niej w celu zbliżenia do „rzeczy ostatecznych”⁴⁴. Analogiczne postulaty pojawiają się również u Rilkego, który postrzega sztukę jako drogę do wyższego celu, sposób docierania do prawdy. W szkicu *Poezja nowoczesna* notuje:

Sztuka wydaje mi się dążeniem jednostki do tego, by ponad niewygodą i ciemnością porozumieć się ze wszystkimi rzeczami, zarówno z tymi najmniejszymi jak i z największymi, i dzięki takim nieustannym dialogom zbliżyć się ku ostatecznym, cichym źródłom wszelkiego życia. Tajemnice rzeczy stapiają się we wnętrzu jednostki z jej własnymi najgłębszymi odczuciami i objawiają, jakby były jej własną tęsknotą. Bogaty język tych intymnych doznań to piękno⁴⁵.

Można je osiągnąć jedynie poprzez poszukiwanie odpowiedniej formy; dla autora *Sonetów do Orfeusza* powinna się ona pojawiać mimowolnie, ma być

⁴² *Ibidem*, s. 293–294.

⁴³ P. Klee, *Wyznanie twórcy*, przeł. J. Maurin-Białostocka [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 300.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ R.M. Rilke, *Poezja nowoczesna* [w:] *idem, Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, przeł. i komentarz T. Ososiński, Warszawa 2010, s. 14.

znajdowana na wpół świadomie⁴⁶. Niewątpliwie pozostaje ona jednak – jak pisze poeta – „dziwnie ważna”. Praca nad kształtem artystycznym przestaje być dla przedstawicieli postawy estetyczno-religijnej elementem pobocznym i nagle sytuuje się w centrum ich zainteresowania. Jak zauważa Rilke:

[...] znacząco traci na wartości dzieło, które kiedykolwiek pozwala przypadkowi lub samowoli kształtować swą zewnętrzną postać, wobec dzieła, w którym każdy zakręt i każdy zwrot linii granicznej jest wyrazem miłości i tęsknoty artysty⁴⁷.

Rzemiosło musi być jednak podporządkowane duchowości. Zarzut formalizmu odpięra Arnold Schönberg, pisząc do Kandinskiego w liście z 14 grudnia 1911 roku, że zadaniem sztuki jest nie formułować nową teorię, ale ulegać odczuciu artystycznemu:

Poszukujemy wciąż (jak sam mówisz) przy pomocy naszych uczuć. Oby udało nam się *nigdy* nie stracić tych uczuć na rzecz teorii⁴⁸.

Sztuka tego rodzaju wymaga więc ujęcia indywidualnego: stąd niechęć przedstawicieli nurtu estetycznego do formowania grup i kolektywnego manifestowania swoich poglądów. Większość z nich usytuować można co najwyżej na obrzeżach pewnych ruchów; nawet jeśli współpracują z określonymi czasopismami lub formują koła artystyczne, są one najczęściej pozbawione jednolitego programu. Ów sprzeciw wobec tworzenia kolejnych „-izmów” wyraża dosadnie Kandinsky:

Przywiązanie do „szkoły”, pogoń za „kierunkiem”, doszukiwanie się w dziele sztuki „zasad” oraz określonych środków wyrazu właściwych epoce mogą tylko znieść na manowce i spowodować brak zrozumienia, ciemność i milczenie. Artysta powinien być ślepy na „uznaną” czy „nieuznaną” formę, głuchy na pouczenia i żądania epoki⁴⁹.

Sztuka nie może podporządkować się sformułowanej poetyce – musi dążyć do ciągłego rozwijania swojego instrumentarium i stawiać przed sobą nowe wyzwania. Indywidualizacja działań artystycznych, a także oderwanie ich od konieczności wypracowywania postulatów, mają pomóc zbliżyć się do jednostkowo doświadczanej prawdy. Jak pisze Kandinsky: „ucho [...] powinno być nieodmiennie nastawione ku ustom konieczności wewnętrznej”⁵⁰. Dzieło powstaje dzięki natchnieniu płynącemu z wnętrza

⁴⁶ Por. *ibidem*, s. 25–26.

⁴⁷ R.M. Rilke, *Wkrótce i wczoraj* [w:] *idem, Druga strona natury...*, s. 6.

⁴⁸ A. Schönberg, W. Kandinsky, *The Schönberg-Kandinsky Correspondance* [w:] *Arnold Schöberg, Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, przeł. J.C. Crawford, red. J. Hahl-Koch, London–Boston 1984, s. 38.

⁴⁹ W. Kandinsky, *Język form i kolorów*, przeł. J. Maurin-Białostocka [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 282.

⁵⁰ *Ibidem*.

ludzkiego, jest wyrazem p o w o ł a n i a. Arnold Schönberg mówi wręcz o swoistym apostołstwie artysty:

Apostoł, który nie świeci, głosi herezję. Ten, któremu aureola świętości zostaje odmówiona, nie może nieść w sobie obrazu boga (Shell). Apostoł nie świeci sam z siebie, lecz światłem, które używa jego ciała za ledwie niczym skorupy; światło przenika skorupę, ale łaskawie sprawia, że ten, który odbija blask, wydaje się świecić sam z siebie. My, którzy jesteśmy natchnieni, musimy mieć wiarę; ludzie będą współodczuwać tę żarliwość, ludzie zobaczą nasze światło⁵¹.

Postrzeganie twórcy jako wybrańca, który realizuje jakiś ponadrzeczywisty plan, decyduje o pojawieniu się drugiego elementu dyskutowanej postawy: komponentu religijnego. Oczywiście, nie należy go rozumieć wąsko jako skupienia na kwestiach wiary. Chodzi raczej o szeroko pojętą d u c h o w o ś ć i podnoszenie do sfery *sacrum* sztuki oraz natury. Wiele dzieł podejmuje tematykę *stricte* religijną: ważny staje się obraz Boga (często wyrażanego w kategoriach negatywnych, pokrewnych myśleniu apofatycznemu), Jego stosunek do świata i człowieka. Często jednak artyści koncentrują się na zagadnieniu świętości przyrody (bardzo znamienny jest tu przypadek panteizmu Webernowskiego), kosmosu (wystarczy przypomnieć dążenie Kleea do odkrycia praprzyczyny wszechświata) czy sztuki (w realizacjach Rilkego lub Yeatsa).

Warto podkreślić, że nie wszyscy artyści skupieni na tym obszarze wpływów manifestują zainteresowanie duchowością. Niektórzy (na przykład imagiści) zatrzymują się na elemencie estetycznym: interesuje ich przede wszystkim nowa formuła artystyczna i próby poważnego (przeciwstawionego karnawałowej estetyce futuryzmu czy dadaizmu) rozważenia kryzysu sztuki. Wielu ich kontynuatorów decyduje się jednak postawić następny krok, który w sposób nieunikniony prowadzi ich do nowej sakralności. Jak zauważa Natan Zach, Stevens czy Yeats nie boją się już przyznać do inspiracji tym, co niewidzialne i niewyraźne; Stevensa nazywa wręcz „kapłanem niewidzialności”⁵². Trzeba jednak odnotować, iż religijność tych twórców jest już naznaczona doświadczeniem kryzysu. Nie potrafią przyjąć jej jako absolutnie pozytywnego daru – problematyzują doznanie religijne, poszukują nowych form duchowości. Częste wśród artystów estetyczno-religijnych są obrazy pustki po Transcendencji, opróżnionego Absolutu, do którego nie ma dostępu, nieprzeniknionej Tajemnicy. Próbuje oni zmierzyć się z tym przeżyciem, ale nie mogą znaleźć języka na odtworzenie owej „konieczności mistycznej”⁵³.

Częściowo wynika to z racjonalistycznego nastawienia wielu z nich. Poznanie intuicyjne i rozumowe mieszają się w obrębie tej postawy: nie sposób zawierzyć w pełni wewnętrznemu oku, ale jednocześnie trudno dotrzeć do

⁵¹ A. Schönberg, *Gustav Mahler* [w:] *idem, Style and Idea*, oprac. D. Newlin, New York 1950, s. 7.

⁵² N. Zach, *Imagism...*, s. 240.

⁵³ Określenie Kandinskiego; zob. W. Kandinsky, *Język form...*, s. 279.

głębi duchowej jedynie za pomocą narzędzi logicznych. Sztuka zdaje się zawieszona pomiędzy pragnieniem wiary i niemożliwością porzucenia zdobyczy rozumu. Jej potrzeba racjonalnego uporządkowania świata wyraża się więc w estetycznym postulatcie aścezy i ekonomii: zasadę tę realizuje zarówno matematyczna dodekafonia, jak i programowa twardość imagizmu. Kryzyśowość doświadczenia duchowego wpływa zaś na kształtowanie się postawy afa ty c z n e j, dążącej do abstrakcji i ciszy. Skoro Transcendencja objawia się jednostce jedynie jako pusta i milcząca, także dzieło zostaje „wyjałowione” ze środków artystycznych, staje się bezprzedmiotowe. Neoawangardowi kontynuatorzy myśli estetyczno-religijnej posuną się jeszcze dalej w poetyce negatywności – dla nich bowiem katalizatorem przyjęcia postawy milczącej będą traumatyczne doświadczenia historyczne: II wojna światowa i piekło Szoah.

Twórczość neoawangardowa wyrzeknie się więc jednego z najważniejszych postulatów obecnego jeszcze w myśleniu awangardowym – c a ł o ś c i o - wo ś c i dzieła sztuki. W obrębie postawy estetyczno-religijnej pokutuje bowiem przekonanie o potrzebie (i niemożliwości) stworzenia kompletnego sensu. Klee przyznaje:

Czasem marzyłem o dziele, które by szerokim łukiem objęło wszystkie dziedziny: elementów, przedmiotów, treści, stylu.

To zawsze chyba pozostanie marzeniem, ale dobrze jest wyobrażać sobie od czasu do czasu tę dziś jeszcze nierealną możliwość.

Nie trzeba nic robić zbyt nagle. Niech rośnie to dzieło, niech się pnie wzwyż, a gdy kiedyś w przyszłości przyjdzie jego czas, to tym lepiej!

Musimy go jeszcze szukać.

Znaleźliśmy już niektóre jego części, ale wciąż jeszcze nie mamy całości⁵⁴.

Sztuka ma pomieścić w sobie sens wszechświata lub tajemnicę wiary: podmiot nie jest jednak w stanie poznać Absolutu i tym samym – przekuć go w dzieło artystyczne. W ramach awangardy nie powstanie więc artefakt totalny, na wzór Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*. Narodzi się za to być może „święty fragment”⁵⁵; dzieło rozbite, odprysk prawdy.

Potrzeba scalenia prowadzi też do przyjęcia postawy interdyscyplinarnej i prób połączenia wszystkich sztuk w jedną wielką przestrzeń doświadczenia artystycznego. W tekstach programowych i konkretnych realizacjach podkreśla się niejednokrotnie paralele między różnymi dziedzinami; odrodzenie „wszechsztuki” ma się zaś dokonać pod wodzą muzyki – jako najbardziej oderwanej od precyzyjnej konotacji. Według Pounda, w poezji imagistycznej „malarstwo i rzeźba zdają się jakby «wchodzić w mowę»”⁵⁶, a wers ma być skomponowany niczym fraza muzyczna⁵⁷. Kandinskiemu powinna-

⁵⁴ P. Klee, *O sztuce nowoczesnej*, przeł. J. Maurin-Białostocka [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 313.

⁵⁵ Określenie Adorna użyte w odniesieniu do opery Schönberga *Moses und Aron*.

⁵⁶ Cyt. za N. Zach, *Imagism...*, s. 234.

⁵⁷ Zob. *ibidem*, s. 230.

ctwo muzyki i malarstwa wydaje się czymś oczywistym⁵⁸, a Yeats deklamuje swoje wiersze z towarzyszeniem lutni. Muzyka staje się siłą scalającą i może doprowadzić do wcielenia tego, co nieuchwytnie, niematerialne i pozarozumowe.

Proponowana nowa typologia z czterema głównymi obszarami pozwala zobaczyć, że pojęcie awangardy nie musi być mylnie utożsamiane z antytradycjonalizmem i jałowym eksperymentatorstwem. W jego obrębie mieszczą się bowiem także dzieła i artyści o poglądach bardziej konserwatywnych: pozostają oni odkrywcami nowych porządków estetycznych, ale nie skupiają się jedynie na afirmacji nowoczesnej rzeczywistości czy obrazoburczym sprzeniewierzeniu się przeszłości. Wskazane typy mieszczą w sobie zarówno te zjawiska, które są dla awangardy najbardziej charakterystyczne, jak i te, które sytuują się na jej obrzeżach i graniczą bezpośrednio z bardziej stonowanym modernizmem. Nie przynależą jednak do niego w pełni: ich lektura powinna pozostać wpisana w krąg rozważań o awangardzie przede wszystkim ze względu na ich nowatorski stosunek do języka sztuki. Pisarze tacy jak Rilke czy Joyce przewartościowują dotychczas obowiązującą dykcję literacką; kompozytorzy z kręgu wiedeńskiej dodekafonii obalają panujący niepodzielnie od klasycyzmu system tonalny; Marc Chagall objawia zupełnie nowe spojrzenie na świat. Mimo że wszyscy oni mogą być traktowani jako moderniści, których nie sposób umiejscowić w żadnym z głównych awangardowych ruchów – ich przynależność do tej formacji wydaje się niepodważalna. Może więc warto iść za radą Astradura Eysteinsona i – traktując wciąż modernizm jako pojęcie od awangardy szersze oraz bardziej pojemne – dostrzec jego awangardowy potencjał; jak pisze badacz:

Awangardę powinno się uznawać za zorientowaną bardziej odśrodkowo (czy też przyszłościowo) niż modernizm. Nie mniej jednak istotne jest jej ukierunkowanie dośrodkowe, wyrażające się radykalizacją elementów modernizmu, kiedy tylko wydaje się, że tracą one swą ostrość⁵⁹.

Szkicowe rozrysowanie mapy nie umożliwia oczywiście wyjaśnienia wszystkich niuansów czy zależności między poszczególnymi artystami i nie pozwala na pełne objaśnienie związków kryzysowej sytuacji, w jakiej znalazła się sztuka, z przemianami estetycznymi początku wieku. Przedstawiony zarys powinien więc posłużyć jako punkt wyjścia do dalszych rozważań nad

⁵⁸ Pisze o tym bezpośrednio już w pierwszym liście wysłanym Schönbergowi dnia 18 stycznia 1911 roku: „I am certain that our own modern harmony is not to be found in the ‘geometric’ way, but rather in the anti-geometric, antilogical [antilogischen] way. And this way is that of ‘dissonances in art [’], in painting, therefore, just as much as in music” [Jestem pewien, że nie znajdziemy naszej własnej współczesnej harmonii w rozwiązaniach „geometrycznych”, ale raczej w antygeometrycznych, antylogicznych. I te rozwiązania polegają na dysonansie w sztuce, w malarstwie tak samo, jak w muzyce.] (A. Schönberg, W. Kandinsky, *Język form...*, s. 21).

⁵⁹ A. Eysteinson, *Awangarda...*, s. 199.

statusem historycznej awangardy i pozwolić jeszcze mocniej wpisać ją w nurt przemian zachodzących w obrębie formacji modernistycznej. Jej historia jest bowiem nierozdzielnie złączona z dziejami myślenia nowoczesnego i stanowi jedynie otwarcie kolejnej fazy jego rozwoju.